

*ARS LONGA. ACTAS DEL VIII CONGRESO
INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES
SIGLO DE ORO (JISO 2018)*

Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.)



TEXTO, MÚSICA Y ESCENA: *HALLAR LA VIDA EN LA CUEVA* O UN MANUSCRITO DE COMPAÑÍA DE *LOS SIETE DURMIENTES*, DE AGUSTÍN MORETO*

Miriam Martínez Gutiérrez
Universidad de Burgos

1. INTRODUCCIÓN

Como apunta José Checa Beltrán¹, probablemente, el teatro fue el género sobre el que más se escribió y discutió en la España del siglo XVIII. Numerosas fueron las polémicas sobre su licitud moral, sobre el control de la escena que el gobierno debía o no ejercer, sobre las reformas que debían llevarse a cabo, sobre las compañías, los actores y la censura, entre otras cuestiones.

En 1737, con la publicación de la *Poética* de Luzán, se inició también la que sería una de las controversias que atravesaría toda la centuria, y que se centró en la valoración que los preceptistas españoles del dieciocho hicieron del teatro del siglo anterior. Así, encontramos

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Escritura teatral colaborativa en el Siglo de Oro: análisis, interpretación y nuevos instrumentos de investigación (Centenario de Agustín Moreto, 1618-2018)*, con sede en la Universidad de Burgos, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER (Proyecto I+D Excelencia FFI2017-83693-P). Asimismo, forma parte de la investigación llevada a cabo para la realización de mi tesis doctoral, financiada con una beca FPU del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

¹ Checa Beltrán, 1990, p. 13.

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Ars longa*». *Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019, pp. 221-236. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 50 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-637-3.

posturas que van desde un total rechazo hasta la exaltación más absoluta, pasando por todos los puntos intermedios, donde se encuentra Luzán, quien, si bien criticó de nuestro teatro áureo la falta de respeto a las tres unidades, la mezcla de géneros, la inverosimilitud de algunas fábulas y lances o la dudosa moralidad de determinados comportamientos mostrados en escena, también supo valorar el genio creador y la fecundidad de muchos de los autores dramáticos precedentes². Como decimos, la disputa se extendió prácticamente hasta el siglo siguiente y, aunque con algunas variantes, la mayoría de los preceptistas esgrimieron los mismos argumentos que ya expone Ignacio de Luzán.

Lo cierto es que esta polémica no nace con pretensiones únicamente teóricas, por un deseo de examinar y valorar las obras teatrales de las épocas anteriores, sino enfocada a la acción, a la proposición de una serie de reformas del teatro en sus textos, además de en sus espacios y legislación, que permitiese aprovechar el género dramático como poderoso instrumento educador, según los ideales ilustrados, en lugar de como mero entretenimiento. Así, además de abordar ciertas reformas materiales, sobre todo en la segunda mitad de siglo, en lo que se refiere a los textos dramáticos, las propuestas oscilaron desde la escritura de obras nuevas de acuerdo con los preceptos neoclásicos y la traducción de dramas extranjeros, hasta la adaptación y refundición del repertorio nacional anterior para amoldarlo a los nuevos ideales artísticos e ideológicos³. La segunda de las iniciativas, además de ser un mecanismo habitual de creación en este y en siglos anteriores, se debe a que, a pesar de lo que los preceptistas opinaran, el teatro barroco se seguía representando en el siglo XVIII sobre las tablas, y no de manera puntual, sino habitualmente y con el aplauso y el reconocimiento del público⁴.

Por otro lado, sorprende constatar que, si bien las obras de Calderón fueron las más apreciadas, no le siguieron en popularidad entre el público las de autores como Lope de Vega, sancionadas posteriormente por la crítica. Fueron las piezas de Agustín Moreto las más

² Para un recorrido detallado por las diversas posturas y valoraciones sobre el teatro barroco en el siglo XVIII, ver el trabajo de Checa Beltrán, 1990.

³ Palacios Fernández, 1990.

⁴ Realidad que plasma y analiza René Andioc en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (1987), aportando incluso porcentajes de representación de las obras del teatro aurisecular.

valoradas y apreciadas junto con las de don Pedro, y así lo demuestra, como señala Gómez Sánchez-Ferrer, «el hecho de que, a lo largo del siglo, hubiese más de cien representaciones de *El desdén, con el desdén*, *No puede ser el guardar una mujer* o *La fuerza del natural*»⁵; es más,

las comedias más famosas del dramaturgo madrileño competían con algunos de los mayores éxitos del momento, si no en recaudación o en número de representaciones, sí al menos en la cantidad de producciones que generaron. [...] Las más exitosas comedias del siglo XVIII palidecen, de hecho, frente a las comedias moretianas en el número de producciones que se montaron en los coliseos madrileños⁶.

Este estudio se centra en la representación de una obra poco conocida, titulada *Los siete durmientes* o *Los más dichosos hermanos*, cuya atribución a Moreto se ha puesto en duda en ocasiones⁷; aunque las últimas investigaciones llevadas a cabo parecen confirmar la autoría del dramaturgo madrileño. La representación de esta comedia es interesante por dos motivos: por un lado, porque, a pesar de no ser una de las obras más reconocidas y difundidas del escritor, es muestra del éxito del que gozaron los dramas moretianos sobre los escenarios dieciochescos, pues solo en Madrid fue puesta en escena en numerosas ocasiones. Y por otro, porque contamos con dos valiosos testimonios manuscritos de una de esas representaciones, conservados en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, y que aportan datos en relación con algunas de las cuestiones esbozadas acerca de las adaptaciones y las refundiciones de comedias áureas que se llevaron a cabo en la época.

2. LOS SIETE DURMIENTES: LA OBRA Y EL ARGUMENTO

Los siete durmientes, escrita probablemente entre finales de 1650 y comienzos de 1651, como apuntan María Luisa Lobato⁸ y Esther Borrego⁹, fue representada por primera vez el 15 de enero de 1651 en el Cuarto de la Reina en el Pardo por la compañía de Antonio García de Prado. Impresa en 1663 en la *Parte diez y nueve de comedias*

⁵ Gómez Sánchez-Ferrer, 2017, p. 91.

⁶ Gómez Sánchez-Ferrer, 2017, p. 91.

⁷ Kennedy, 1932.

⁸ Lobato, 2010, p. 57.

⁹ Borrego Gutiérrez, 2013, p. 61.

nuevas y escogidas, solo tenemos constancia de otras dos representaciones en el siglo XVII, en 1674 y 1696, por las compañías de Manuel Vallejo y Andrea de Salazar, respectivamente¹⁰.

La obra es una comedia de santos que narra la historia de los Siete Durmientes de Éfeso, mártires cristianos que, encerrados en una cueva por el emperador Decio, permanecieron sumidos en un letargo de doscientos años.

La primera jornada comienza con Penélope confinada en una torre por el temor que su padre Licinio, rey de Macedonia, tiene a que se cumplan los vaticinios de los sabios, que auguraron que la joven se convertiría al cristianismo y sufriría martirio y muerte por su fe. Sin embargo, nada puede hacer en realidad Licinio para imponer sus designios, pues a Penélope se le aparecen diversos personajes celestiales que finalmente logran transmitirle los preceptos del cristianismo y hacen que olvide la adoración de los dioses paganos.

Por su parte, el emperador Decio ha publicado un edicto en el que prohíbe el cristianismo y promete castigos y tormentos para aquellos que rechacen a los dioses del Imperio. Visita Éfeso y es recibido por siete hermanos nobles, hijos del dictador Valerio. Al mayor de ellos, Dionisio, el emperador le promete casarle con su sobrina Penélope. Además, el César comienza a dar indicios de su naturaleza demoniaca, apuntada y comentada por el gracioso-santo Serapión. Cuando la pareja de enamorados se queda a solas, Penélope expone a Dionisio la imposibilidad de su matrimonio, pues ella ya tiene «esposo». El joven noble se deja llevar en un primer momento por los celos, pero cuando comprende que a quien se refiere su prometida es a Jesucristo, se horroriza ante el peligro de que Decio descubra que es cristiana y la torture.

En la segunda jornada se organizan bailes y música para distraer a Decio, quien cada vez sufre más por la posesión demoniaca. En determinado momento, el emperador parece descubrir que Penélope es cristiana, pero, ante la confusión de todos, esta asegura que no es Decio quien habla. La joven revela entonces que es el Demonio quien en realidad se esconde en el cuerpo de Decio, y le fuerza a confesar que el Dios verdadero es el de los cristianos. Cuando el emperador vuelve en sí, no recuerda nada de lo ocurrido, lo que supone

¹⁰ Información que recogen, entre otros, Borrego Gutiérrez, 2013; Lobato, 2010; Varey, Shergold y Davis, 1989; DICAT.

para los hermanos la confirmación definitiva de la veracidad de lo que acaban de contemplar, y los lleva a convertirse y a abrazar «la ley de Cristo».

Ante la conversión unánime de los jóvenes, y el conocimiento de que Penélope es también cristiana, Decio manda encerrarlos a todos. Sin embargo, el Niño Jesús asiste a los jóvenes cegando a sus captores, de manera que los hermanos consiguen escapar y huir al monte.

Allí, son bautizados por Timoteo, y se ocultan en una cueva para no ser encontrados por Decio. Sin embargo, el emperador y sus hombres llegan a la cueva en busca de los hermanos, y este ordena cerrar la entrada de la caverna con ellos dentro. Teodoro, sirviente del César y cristiano en secreto, decide dejar constancia del martirio en una placa entre las rocas para las generaciones futuras.

La tercera jornada comienza doscientos años después, cuando unos campesinos derriban el muro que obstruía la entrada de la cueva. Los hermanos despiertan y, creyendo que solo han dormido una noche, deciden ir a la ciudad a conseguir alimentos. Durante el camino, el Demonio, consciente de la confusión temporal de los jóvenes, decide mostrarles diferentes ilusiones y artificios, para atemorizarlos con el martirio y hacerlos flaquear en su fe. De esta manera, al llegar los hermanos a la ciudad, pone ante los ojos de Dionisio y Serapión las supuestas bodas de Decio y Penélope, quien por su parte afirma haber reconocido su error y regresado a la adoración de sus primeros dioses.

Los hermanos, sin embargo, comienzan a dudar, y la apariencia finalmente se desvanece. Todavía desconcertados, ambos van en busca del pan por el que han ido a la ciudad. Pero cuando Serapión intenta pagar al panadero, este se sorprende de las monedas que el otro le entrega —pues son de la época de Decio— y llama a un alguacil, creyendo que le quieren engañar.

Inmediatamente después, salen a escena el Corregidor y un alguacil, que traen consigo la placa en la que Teodoro dejó constancia del martirio de los siete hermanos. Aparece entonces Marcos, a quien reconoce el corregidor como uno de los durmientes. Traen también los alguaciles a Dionisio y Serapión por el robo del pan y, puesto que Marcos los reconoce, se desvela que ellos también son sus hermanos y santos.

Se cierra la comedia con la celebración de una procesión a la que acuden los siete, pues el Corregidor afirma que el pueblo debe conocerlos y venerarlos. El Demonio, derrotado, se ve obligado a regresar

a los infiernos y el Corregidor anuncia que dará aviso al Papa para que este ratifique el milagro producido sobre los siete durmientes.

3. FORTUNA DE LA COMEDIA EN EL SIGLO XVIII: DOS TESTIMONIOS MANUSCRITOS

Frente al poco interés que pareció suscitar la obra durante el siglo XVII, sin embargo, como ya hemos apuntado, se puede constatar que, pese a no ser una de las piezas más reconocidas y aplaudidas de Moreto, esta particular comedia hagiográfica gozó de cierto éxito entre el público de la centuria siguiente. Éxito quizá propiciado por la espectacularidad y el efectismo típico de las comedias de santos, muy del gusto de una época en la que sobre las tablas triunfaban las comedias de magia.

Muestra de ello es que, consultando únicamente la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*¹¹, se registran hasta quince representaciones de esta pieza en los años 1710, 1715, 1718, 1721, 1723, 1725, 1726, 1730, 1731, 1732, 1734, 1737, 1745, 1746 y 1781. A estas se pueden añadir otras fechas como 1733, 1755, 1756, 1760, 1761 y 1763, que hemos extraído del trabajo *Directoras en la historia del teatro español*¹², y que suman un total de veintiuna.

De esta vertiente escénica de la comedia dan testimonio dos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca Histórica de Madrid, que añaden una tercera formulación al título de la misma: *Hallar la vida en la cueva y hermanos más dichosos*. Además, se trata de dos documentos particularmente interesantes: por un lado, el de la Biblioteca Nacional parece un manuscrito de compañía por varias cuestiones que reseñaremos un poco más adelante. Por otro, el manuscrito de la Biblioteca Histórica no contiene el texto de la comedia como se da a entender en algunos catálogos, sino las partituras compuestas por Pablo Esteve para la representación de la comedia moretiana en junio de 1781 por la compañía de Manuel Martínez en el Teatro del Príncipe.

Sobre Pablo Esteve¹³, sabemos que fue un maestro de música catalán que llegó a la corte en 1760 y en 1768 era maestro de capilla del duque de Osuna. Fue maestro compositor de música de los teatros de

¹¹ Andioc y Coulon, 2008, p. 861.

¹² VV. AA., 2003.

¹³ Herrera Navarro, 1993.

Madrid hasta el año 1790, en que se jubila, y colaboró habitualmente con la compañía de Martínez, encargada de representar esta versión de la comedia moretiana. En la época fue especialmente conocido como compositor de tonadillas escénicas, muchos de cuyos manuscritos se conservan en la Biblioteca Nacional.

El manuscrito de la Biblioteca Histórica Municipal, con signatura MUS 11-2 está constituido por 54 hojas de papel pautado (220 x 300 mm), con 10 pentagramas en cada una de las caras, en formato horizontal. En la portada puede leerse «Música en la comedia de teatro *Hallar la vida en la cueva*, del Sr. Esteve. 1781». Y en anotación de otra mano figura el título de *Los siete durmientes*.

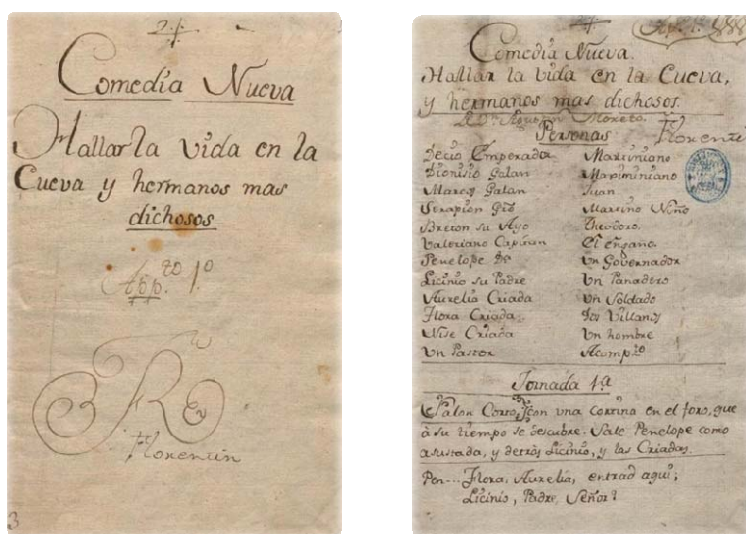


Ilustración 1. Música manuscrita, BHM, sign. MUS 11-2

El manuscrito contiene las partituras de la música incidental de la comedia, opción que por otra parte ya se contemplaba en el texto original de la obra, pues existen varios momentos musicales. Así, este archivo recoge anotaciones para la música de las tres jornadas. Aunque no existe una partitura general, de la lectura del contenido del manuscrito puede deducirse que la música estaba compuesta para una agrupación vocal formada por dos tenores o tenor y soprano, así como instrumentos de cuerda, viento madera y viento metal. En concreto, el manuscrito contiene las *particellas* del coro, violín primero (dos copias), violín segundo (dos copias), oboe primero, oboe segun-

do, trompa primera o clarinete, trompa segunda o clarinete, contrabajo o clave y contrabajo¹⁴.

El manuscrito 15103 de la Biblioteca Nacional de España, por su parte es un volumen unitario que contiene un texto que el copista titula «Comedia nueva *Hallar la vida en la cueva y hermanos más dichosos*». Es de tamaño cuarto y consta de 54 hojas. Presenta foliación a lápiz y encuadernación rígida, probablemente del siglo XIX.



Ilustraciones 2 y 3: Portada y *dramatis personae*. BNE, Ms. 15103¹⁵

La escritura está catalogada en todos los registros de este manuscrito como del siglo XVIII y es clara y fácilmente legible. Aunque el texto principal de la comedia sin duda está escrito por la misma mano, algunas de las notas y correcciones podrían ser de una mano diferente, o bien estar trazadas después con otro instrumento distinto, pues el color de la tinta y el grosor del trazado son variables. El texto está en verso y se encuentra distribuido a lo largo de una sola

¹⁴ El lector interesado en conocer cómo sonaba la música conservada en este manuscrito puede escuchar un fragmento que se encuentra disponible en el siguiente enlace: <<https://bit.ly/2HIJLqb>>. Transcripción, digitalización y producción realizada por la autora durante la preparación de este trabajo.

¹⁵ Todas las imágenes proceden de las digitalizaciones disponibles en la *Biblioteca Digital Hispánica* de la Biblioteca Nacional de España.

columna en la página. Aunque el trazado de las líneas es bastante regular —suponemos que siguiendo el propio entramado del papel—, también es cierto que aparentemente no existe caja de escritura ni planificación exacta, porque dependiendo de la longitud de los versos que vayan a copiarse en la página, se observa una tendencia a aumentar o disminuir el margen izquierdo para que exista espacio suficiente para el verso.

El soporte utilizado presenta hasta tres filigranas distintas, por lo que suponemos que no se ha usado un mismo tipo de papel, a pesar de que este presenta una cierta uniformidad a simple vista. Por otra parte, resulta complicado analizar cómo están compuestos los cuadernos, ya que a la imposibilidad de observar su organización directamente debido a la encuadernación, se suma el hecho de que, si bien las filigranas quizá pudieran ayudarnos a extraer conclusiones al respecto, al ser tan diferentes y no seguir aparentemente un orden establecido, dificultan aún más si cabe la tarea. De todas formas, y basándonos en una agrupación más o menos variable de folios, hemos obtenido una serie de patrones en la alternancia entre ausencia y presencia de filigrana, que daría la composición (provisional) en cuadernos siguiente: 3 quiniones (30); 1 cuaternión (38); 1 octonión (54)¹⁶. Aun así, la variedad de filigranas dentro de un mismo cuaderno parece indicar que estos están compuestos por medios pliegos y no por pliegos completos; queremos decir con esto que da la impresión de que la organización del manuscrito se llevó a cabo agrupando de manera más o menos aleatoria pliegos o medios pliegos de distinta procedencia. De hecho, el cálculo de pliegos indica que fueron necesarios 13,5.

Por otra parte, considero que es posible fechar exactamente el manuscrito por dos motivos diferentes. El primero, es que la obra contenida en él puede relacionarse con las partituras de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, no solo por el título, que es el mismo en ambos casos y que no aparece formulado de la misma manera

¹⁶ Como ya he explicado, me he basado en la alternancia entre folios con filigrana y sin ella, en busca de patrones que se repitiesen de manera simétrica; así: 1. *Sí*, 2. *Sí*, 3. *No*, 4. *Sí*, 5. *Sí* | 6. *Sí*, 7. *Sí*, 8. *No*, 9. *Sí*, 10. *Sí* || 11. *Sí*, 12. *Sí*, 13. *No*, 14. *No*, 15. *No* | 16. *No*, 17. *No*, 18. *No*, 19. *Sí*, 20. *Sí* || 21. *No*, 22. *No*, 23. *Sí*, 24. *No*, 25. *No* | 26. *No*, 27. *No*, 28. *Sí*, 29. *No*, 30. *No* || 31. *No*, 32. *Sí*, 33. *Sí*, 34. *No* | 35. *No*, 36. *Sí*, 37. *Sí*, 38. *No* || 39. *Sí*, 40. *Sí*, 41. *Sí*, 42. *Sí*, 43. *No*, 44. *No*, 45. *No*, 46. *No* | 47. *No*, 48. *No*, 49. *No*, 50. *No*, 51. *Sí*, 52. *Sí*, 53. *Sí*, 54. *Sí* | |.

en ningún otro documento, sino porque en el texto de la comedia manuscrita figura en la primera jornada una canción (fol. 11r)¹⁷ que no aparece en ninguna de las versiones impresas, que debe haber sido expresamente escrita para la obra —pues no es una canción popular reconocible— y que también se recoge en las partituras de Esteve.

En segundo lugar, como ya decíamos, el título resulta clave para fechar el manuscrito, puesto que en el catálogo de Andioc y Coulon se recoge la representación en junio de 1781 de una comedia por la compañía de Manuel Martínez, que ellos identifican con *Los siete durmientes* de Agustín Moreto, pero que en la cartelera figura, precisamente, con el título de *Hallar la vida en la cueva*¹⁸. Así pues, el texto contenido en el manuscrito debe de ser el que se pudo ver representado en el Teatro del Príncipe en junio de 1781 y tuvo que ser escrito para ese montaje concreto.

En cuanto al contenido textual del manuscrito, podemos afirmar sin lugar a dudas que se trata de *Los siete durmientes* de Agustín Moreto, pues he realizado una comparación exhaustiva con la edición de la comedia que estoy preparando, y he llegado a la conclusión de que la mayoría de los versos pertenecen a la obra moretiana, en concreto, a la edición valenciana de la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga de 1769 por la coincidencia de lecturas de determinados pasajes. De hecho, probablemente, la reedición de la comedia en esta fecha, después de casi un siglo sin ser editada, fue quizá lo que animó a algunas compañías a realizar un montaje de la misma.

Sin embargo, también se puede observar que ciertos pasajes han sido refundidos o incluso suprimidos de cara a la representación, de acuerdo con algunas anotaciones que se leen en el manuscrito. En este sentido, uno de los cambios más relevantes parece ser la supresión en el texto de numerosos pasajes que, aunque se encuentran en el manuscrito, se indica que no deben ser representados. Curiosamente, en la mayoría de los casos, estos se corresponden con las intervenciones de Serapión, personaje híbrido, a medio camino entre el gracioso y el santo, que quizá no fuera adecuado al decoro teatral de la época. De hecho, se puede observar que se eliminan principalmen-

¹⁷ Son los vv. 375-382. Utilizo para el recuento de versos el texto que estoy preparando para la edición crítica de la comedia, que se publicará en la Colección Digital PROTEO de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹⁸ Andioc y Coulon, 2008, p. 364.

te aquellas intervenciones que contienen bromas fuera de lugar, cuestión que ya sancionaba Luzán en su *Poética*¹⁹. Un ejemplo clarísimo de ese decoro, por otra parte, lo constituyen los versos 981-985, en que Serapión, para comprobar si el emperador oye lo que se susurra, dice: «¿Qué? ¿Que oye / lo que en secreto se habla? / Yo he de probarlo: “Borracho. / Cuero, cuero”. No oye nada. / “¡Borrachón!”». Así, en el manuscrito, vemos que los insultos y las alusiones a la posible embriaguez del César aparecen tachadas y sustituidas por la palabra *señor* (fol. 22r).

En relación con la verosimilitud de los hechos que se presentan en escena, también se han eliminado todas las posibles alusiones a la posesión demoniaca, y el personaje del Demonio es sustituido por el alegórico del Engaño, aunque hay algunas vacilaciones a la hora de nombrar a este personaje en las didascalias. Tampoco hay apariciones ni intervenciones celestiales más allá de las estrictamente necesarias (el milagro del sueño de doscientos años). Así, por ejemplo, cuando Penélope narra alguna de las visiones que ha tenido, dice que se quedó dormida y lo soñó. O en lugar de aparecésele el niño Jesús disfrazado de pastor, es un pastor terrenal —no divino— el que va a buscarla a la torre en nombre del dios de los cristianos. También se ha eliminado, por ejemplo, la manifestación del misterio de la Santísima Trinidad a través de voces en eco (vv. 240-330).

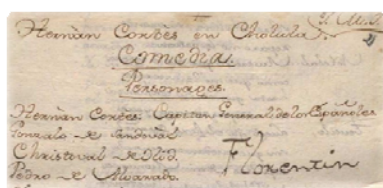
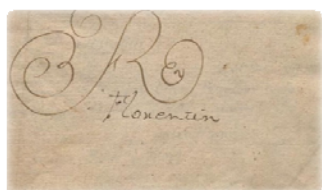
Aunque estas alteraciones son las más relevantes, también existen supresiones y refundiciones que van encaminadas, aparentemente, a reducir la extensión de determinados pasajes narrativos o descriptivos que quizá alargasen demasiado la obra para el público. Así, de los 2564 versos que tenía la comedia original, la pieza queda reducida a tan solo 2087 para la representación, aunque el manuscrito cuenta con 2356.

Por último, queremos señalar dos cuestiones gráficas referentes al manuscrito que permiten identificarlo como un manuscrito de compañía, más allá de lo hasta ahora señalado, y que tienen que ver con la identidad del posible copista y refundidor de la misma, así como con uno de sus propietarios.

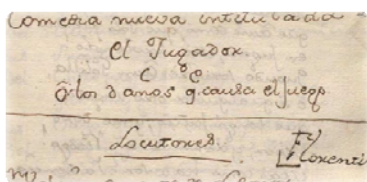
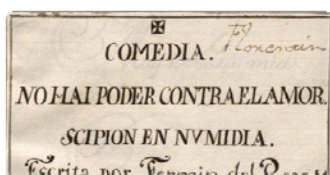
La primera de ellas atañe al nombre que aparece en la portada, Florentín, escrito con una letra y tinta diferentes a las del resto del manuscrito, y que figura también al lado del *dramatis personae* de la

¹⁹ Checa Beltrán, 1990, p. 16.

obra. Hemos encontrado que este nombre aparece también en otros manuscritos de la Biblioteca Nacional, escrito con la misma grafía y situado de manera semejante en la página; en concreto, en los manuscritos 15530, 16210 y 15520.



Ilustraciones 4 y 5: BNE, Ms. 15103 (1781) (izq.) y Ms. 16210 (1782) (dcha.)



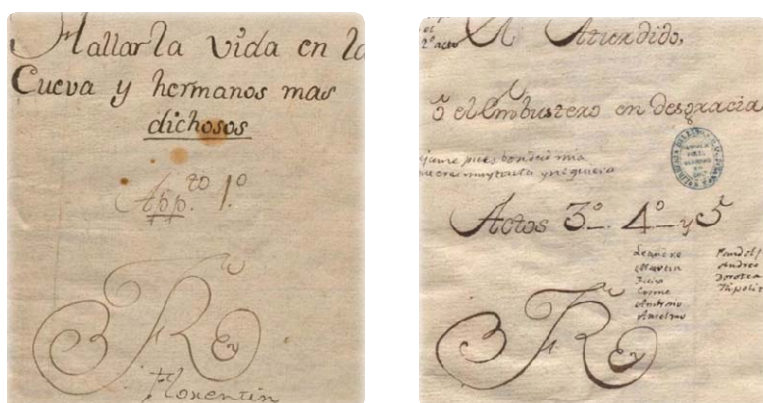
Ilustraciones 6 y 7: BNE, Ms. 15530 (1779) (izq.) y Ms. 15502 (siglo XVIII) (dcha.)

En todos, salvo el último, figura además la firma o el nombre de Fermín del Rey. A la vista de estos datos, creemos que existen tres posibilidades respecto a la identidad de este personaje. En primer lugar, rechazamos la teoría de Ruth Lee Kennedy²⁰, que identifica a Florentín únicamente con el copista del manuscrito, además de porque la letra no es la misma que la de ninguno de los testimonios citados, porque creo haber identificado al verdadero copista. En segundo lugar, Florentín podría referirse a dos personas distintas relacionadas con la compañía de Manuel Martínez y con otras compañías madrileñas: por un lado, al empresario teatral y actor barcelonés Manuel Florentín, que durante los años en los que estuvo activa la compañía de Martínez, vivió y representó durante algún tiempo en Madrid. Por otro, a Florentín Hernández, tenor lírico de finales de siglo, que quizá formó parte de la agrupación musical que participó en la representación de la comedia. Por último, existe la posibilidad de que Florentín fuera el sobrenombre de Fermín del Rey, apuntador de la

²⁰ Kennedy, 1936, p. 329.

compañía de Martínez, dramaturgo y traductor de obras italianas para su representación en los teatros españoles. Por tanto, quizá el manuscrito perteneció a alguno de ellos, hombres todos relacionados con el mundo de la representación.

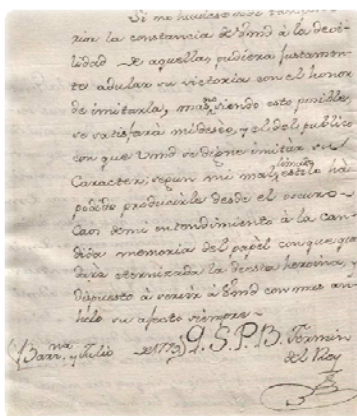
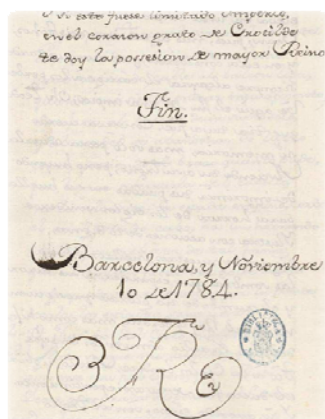
La segunda cuestión gráfica se refiere a la identidad del auténtico copista, y probable refundidor de la obra, que no es otro que Fermín del Rey, quien formó parte de la compañía de Martínez durante las últimas décadas del siglo, y muchas de cuyas obras, sainetes, traducciones y refundiciones fueron llevadas a escena por la compañía del cómico cántabro, incluso cuando del Rey vivía todavía en Barcelona²¹. Aunque el nombre del apuntador y dramaturgo no aparece en ningún registro relacionado con el manuscrito, he realizado una labor de cotejo que me ha llevado a la conclusión de que una de las marcas que aparecen en el volumen es obra de su mano. En concreto, he examinado los manuscritos 16158, 17260 y 15530, que aparecen catalogados como autógrafos²².



Ilustraciones 8 y 9: BNE, Ms. 15103 (1781) (izq.) y Ms. 16158 (1782) (dcha.)

²¹ Díaz de Escobar y Lasso de la Vega, 1924; Herrera Navarro, 1993.

²² Herrera Navarro, 1993.



Ilustraciones 10 y 11: BNE, Ms. 17260 (1784) (izq.) y Ms. 15530 (1779) (dcha.)

En los dos primeros aparece una rúbrica o firma muy característica que es la misma que está presente en la portada del manuscrito de *Hallar la vida en la cueva* justo debajo del título, así como en otros manuscritos relacionados con Fermín del Rey como el 16210 o el 16250.

Además, a falta de un examen más exhaustivo, parece que tanto nuestro manuscrito, como los catalogados como autógrafos han sido escritos por la misma mano. Por lo tanto, Fermín del Rey probablemente no solo sea el copista, sino también el refundidor de esta versión dieciochesca de *Los siete durmientes*, de Agustín Moreto.

4. CONCLUSIONES

A través del estudio de dos testimonios manuscritos se han examinado diversas cuestiones relativas a la puesta en escena durante el siglo XVIII de una comedia hagiográfica del repertorio de nuestro teatro áureo. Así, no solo se han observado algunas de las consecuencias tangibles que los textos de los preceptistas tuvieron sobre la representación de estas obras, sino que también hemos podido adentrarnos unos pocos pasos en el mundo de las compañías teatrales de la época, los actores, dramaturgos, músicos y apuntadores.

Por otra parte, también hemos tenido la oportunidad de presentar una obra poco conocida y estudiada de la dramaturgia moretiana, *Los siete durmientes*, que, si bien quedó en el olvido a partir del siglo XIX, gozó de éxito y del favor del público dieciochesco. Peculiar comedia

de santos que, además de ofrecer cuestiones interesantes al estudioso, nos ha permitido también acercarnos a la escena de épocas pasadas a través de música y texto.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- ANDIOC, René, y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- BDH = Biblioteca Nacional de España, *Biblioteca Digital Hispánica*, <<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>.
- BHM = Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, *Biblioteca Digital Memoria de Madrid*, <<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerBuscadorAvanzado>>.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Construcción dramática y peculiaridades de las comedias hagiográficas de Agustín Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 61-98.
- CHECA BELTRÁN, José, «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, pp. 13-31.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso, y LASSO DE LA VEGA, Francisco de P., *Historia del teatro español. Comediantes, escritores y curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924.
- DICAT = Ferrer Valls, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, edición digital, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo, «Las refundiciones de *El parecido* o la comedia moretiana (re)escrita en España al gusto de Europa», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, 2017 pp. 87-110.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- KENNEDY, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Menasha, Banta Publishing Company, 1932.
- KENNEDY, Ruth Lee, «Manuscripts Attributed to Moreto in the Biblioteca Nacional», *Hispanic Review*, 4.4, 1936, pp. 312-332.
- LOBATO, María Luisa, «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)», *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 53-71.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990, pp. 43-64.
- VAREY, John Earl, SHERGOLD, Norman David, y DAVIS, Charles, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis

Books / Comunidad de Madrid, 1989 (colección «Fuentes para la historia del teatro en España», IX).

VV. AA., *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, vol. I, Juan Antonio Hormigón (coord.), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2003.